Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 2 (1952)

Artikel: Textes inédits de Georges Mottier : sur l'indépendance de l'art
Autor: Mottier, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-380574

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SUR L'INDÉPENDANCE DE L'ART

La poursuite du beau a sans doute commencé avec l'humanité elle-même et il est fort probable, n'en déplaise à Hegel, qu'elle ne cessera que si l'homme disparaît de la surface de la terre. Dans le vaste problème posé par l'origine de la vie et de la pensée humaines viendrait donc s'absorber celui que font surgir les débuts de l'art. Certaines tentatives pour expliquer l'apparition d'une activité esthétique nous montrent toutefois celle-ci comme un prolongement de fonctions essentielles et premières, telles que la magie et la religion. De ce point de vue, l'art serait une réalité seconde, car aucune possibilité d'existence ne lui aurait été offerte au sein de la conscience psychologique initiale. C'est ainsi que beaucoup de préhistoriens estiment que les fresques, les dessins gravés, les sculptures en ronde-bosse de l'âge paléolithique sont nés de la croyance générale des primitifs d'après laquelle des liens mystérieux existeraient entre l'être réel et son image. Reinach, qui a développé brillamment la thèse de l'art magique, affirme que la représentation du bison, par exemple, loin de dépendre d'un pur souci de beauté, est due au fait que le chasseur s'attend à recevoir d'elle un merveilleux pouvoir : le bison dessiné sur la pierre, le corps transpercé de flèches, ne manquera pas de contraindre le bison véritable à tomber sous les coups qui lui seront portés ; ou encore, la reproduction multipliée de l'image de l'animal provoquera dans la nature une multiplication correspondante de la bête vivante. « C'est cette idée mystique de *l'évocation* par le dessin ou le relief, analogue à celle de *l'invocation* par la parole, qu'il faut chercher à l'origine du développement de l'art à l'âge du Renne. Cet art n'était donc pas ce qu'est l'art pour les peuples civilisés, un luxe ou un jeu ; c'était l'expression d'une religion très

N. B. — Texte antérieur à 1944, que nous n'avons pu ni dater ni situer.

grossière, mais très intense, faite de pratiques magiques ayant pour unique objet la conquête de la nourriture quotidienne. »[1]

Par la suite, l'homme aurait pris plaisir à contempler les images et les formes que ses mains construisaient, il les aurait appréciées sans plus les rattacher à quelque fin magique ou religieuse et, de la sorte, serait devenu peu à peu ce que nous nommons aujourd'hui un artiste.

Pour savoir comment les choses se sont passées, il faudrait évidemment pouvoir se remettre dans l'état mental du primitif, reparcourir les voies psychologiques suivies par ce dernier, tout en conservant la lucidité de l'esprit évolué qui, seule, permet d'aboutir au jugement objectif. Or, je n'ai pas besoin de remarquer qu'une telle entreprise demeure impossible, même à celui qui s'efforce d'interpréter avec une sympathie scrupuleuse les documents parvenus jusqu'à nous au travers des siècles. Une constatation me semble pourtant susceptible de révéler l'insuffisance de la théorie qui donne l'art pour un produit dérivé de la magie et de la religion. Qu'est-ce à dire? *L'homme s'exprime*. En face de la nature, au lieu de rester impassible et muet, il parle, il traduit par le geste ou le verbe les modes divers de son expérience. Et ce besoin d'expression apparaît souvent autonome, sans lien avec tous les autres motifs d'activité spirituelle ou matérielle que nous pouvons avoir. Lorsque, à la vue d'un splendide paysage qui s'offre soudainement aux yeux, nous poussons une exclamation admirative, un ah ! où se concentre tout l'enchantement de notre être, ou que, plus longuement, nous extériorisons notre sentiment en phrases peut-être incohérentes d'abord, ce recours spontané à des signes constitutifs du langage verbal n'est en aucune manière, je crois, subordonné à une force étrangère. Il se détermine en quelque sorte lui-même, et c'est par conséquent en lui-même que doit être cherché le principe capable de l'expliquer. Nous sommes un peu dans la situation de la cloche sur laquelle le marteau vient frapper : les paroles que nous prononçons, réaction immédiate à l'image perçue, sont comme le son qu'elle rend spontanément sous le choc. C'est pourquoi, s'il est toujours exact de dire que l'homme est un être politique, on pourrait avec autant de raison et d'universalité le définir par sa tendance naturelle à l'expression.

Il est incontestable, en effet, que, dès les temps les plus reculés, dès que, sortant de la simple animalité, il s'est haussé jusqu'au plan qui est sien, l'homme a été un créateur de symboles plastiques ou verbaux, grâce auxquels sa vie intérieure a pu se répandre au dehors, faire irruption dans le monde accessible aux sens, et ainsi devenir objet de contemplation. Les témoignages de toute espèce —

[1] « L'art et la magie », in *L'Anthropologie*, (1903).

dessins sur la pierre, inscriptions, statuettes, temples, manuscrits etc. — qui nous permettent de reconstituer en partie l'évolution probable de la conscience humaine, sont dus pour la plupart sans doute aux facultés expressives inhérentes à cette dernière [1]. M. Luquet, qui a finement montré les défauts et le caractère souvent par trop hypothétique de la théorie de Reinach, laisse entendre que rien n'empêche de rattacher la naissance de l'art à cette exigence d'où procède tout langage. Les dessins paléolithiques, remarque-t-il d'abord conformément aux observations des préhistoriens, représentent presque toujours (il y a quand même des exceptions) des animaux dont l'homme primitif souhaite la capture, parce qu'ils lui fournissent des moyens de subsistance. Mais, poursuit-il, on peut se demander si la représentation de ces animaux est destinée uniquement à en assurer la possession au chasseur, par un effet de la magie, ou si elle ne résulte pas d'une activité qui vise à extérioriser le désir travaillant la conscience de l'homme, à l'objectiver en l'enveloppant dans la forme même de l'être qui le suscite.

« Les animaux représentés, selon la formule même de Reinach, sont des animaux désirables. La représentation d'animaux désirables, ajoute-t-il, est suggérée par l'idée que la représentation du désir doit en amener la réalisation. C'est possible ; mais ce n'est pas le seul possible. La représentation du désir peut tout aussi bien être un moyen, non d'en amener la réalisation, *mais simplement de l'exprimer*. Le désir est une idée vivante, puissante, obsédante, une émotion forte, et chacun sait que toute émotion forte se traduit par des actes, des gestes ; la représentation graphique d'un être désirable pourrait n'être qu'un cas particulier de l'expression des émotions. » [2]

Comme on le voit, M. Luquet reste prudent. Il ne prend pas position contre la thèse de Reinach ; il tient seulement à marquer qu'une autre explication peut être légitimement tentée et que la recherche du vrai ne manquerait pas d'en retirer quelque bénéfice. Il me semble que, sans négliger ce qu'il y a de bien fondé dans la théorie de l'art magique, on ne court aucun risque à se montrer plus affirmatif que Luquet, en ce qui touche le rôle expressif de l'image, dès le début de l'aventure humaine.

Que le primitif ait été asservi à d'impérieuses exigences utilitaires, personne ne saurait en douter. La situation dans laquelle il se trouvait à l'égard de la nature, le perpétuel combat qu'il devait livrer dans un milieu plein d'obstacles et d'ennemis, expliquent assez le caractère intéressé de sa conduite. Toutefois, s'il n'avait été qu'un être pratique,

[1] Dans tous ces cas, il ne s'agit peut-être pas d'expression immédiate, comme dans l'exemple donné plus haut, mais, pour l'instant, cette différence ne nous importe pas.

[2] « L'Origine de l'art », in *Revue philosophique*, 1913.

s'il n'avait obéi qu'au seul instinct de conservation, si tous ses actes n'avaient procédé que d'une volonté obstinée de consolider ou d'élargir les assises de sa vie matérielle, il n'aurait sûrement laissé aucun de ces objets sur lesquels l'ethnographe et l'historien aiment à se pencher : dessins, sculptures, armes ornementées etc. Ce que peut produire l'attitude exclusivement utilitaire, l'appétit pur et simple, nous le voyons en observant les animaux. L'animal, en effet, est incapable de désintéressement. Toute sa conscience est à chaque instant mobilisée par le souci de satisfaire à quelque nécessité biologique. Aussi reste-t-il sans cesse enfoncé dans la matière des choses et, au lieu de s'exprimer, de construire des figures révélatrices d'un univers intérieur, ne fait-il que « répondre à des excitations externes par des réactions appropriées ».

L'utilitarisme absolu est la négation de toute pensée, de toute spiritualité véritable. Pour penser, quel que soit d'ailleurs le plan sur lequel on se place, il faut toujours se détacher un peu de la réalité directement donnée, considérer les choses avec un certain recul, s'arracher à l'emprise des sensations brutes et des tendances immédiates. L'esprit est essentiellement une force qui permet de surmonter les impressions gratuitement reçues, de retenir (parfois de supprimer) l'impulsion aveugle déclenchée pour y répondre, et de substituer à celle-ci une réaction plus élaborée, donc moins spontanée, mais dotée en revanche d'une plus grande richesse par les formes variées qu'elle est susceptible de prendre. Si la vie spirituelle, par le fait même qu'elle est vie, apparaît également sous l'aspect d'un élan, d'un jaillissement ininterrompu, comme les puissances biologiques, elle se distingue néanmoins de l'activité instinctive en ce qu'elle est d'autre part retour sur les objets automatiquement perçus, organisation et approfondissement de tout ce qui est saisi d'emblée.

Or, qui oserait affirmer que l'homme des premiers âges a été complètement dépourvu de pensée ? Il est certain qu'entre l'animal et lui la différence, du point de vue mental, était fort grande. Tout de suite, l'homme s'est révélé comme un inventeur, alors que l'animal restait enfermé dans le cercle des routines dues à l'instinct. Il a perfectionné ou transformé sans cesse les procédés dont il se servait pour chasser, pour pêcher, pour cultiver le sol. Il s'est construit des habitations et des outils, il a créé de nombreuses formes d'organisation sociale ; l'animal, au contraire, semble n'avoir jamais essayé de sortir des conditions d'existence qui lui furent imposées par les décrets de la nature.

Les résultats indéfiniment nouveaux que l'homme a été capable d'obtenir prouvent assez que sa manière d'aborder les choses lui a toujours permis de les concevoir, c'est-à-dire de les dominer spirituellement par un acte de réflexion, et que son action sur le réel a été,

depuis l'origine, dirigée par des représentation internes, nées d'une conscience en travail. Dès lors, si l'on ne peut se refuser à admettre que l'extraordinaire carrière de l'homme, au cours des siècles, est avant tout l'effet d'un pouvoir psychique de représentation, et si ce pouvoir de représentation s'accompagne inévitablement d'une attitude quelque peu désintéressée, quel droit y a-t-il encore à prétendre que les dessins et les figures rupestres (où l'on s'accorde à voir les débuts de l'art) ne témoignent d'aucun désintéressement esthétique, mais résultent d'un effort entièrement consacré à la recherche de l'utile ?

L'opinion d'après laquelle les premières manifestations de l'art auraient été frappées au coin de la seule utilité reçoit évidemment une justification du fait que le primitif, étant, comme je l'ai rappelé, obligé de lutter sans arrêt pour assurer son existence matérielle, a mêlé sans trêve également ses préoccupations pratiques, ses tendances à l'action avantageuse, à son activité spirituelle de représentation et d'expression. Chaque fois qu'il dessinait un bison, il devait sûrement nourrir l'espoir de rendre ainsi sa chasse plus fructueuse et plus aisée. Mais cela ne l'empêchait pas d'accomplir du même coup un acte de pur artiste, je veux dire de construire dans sa pensée une image qui, extériorisée sur la roche, devenait aussitôt un objet de contemplation, ou mieux d'admiration commune.

D'autre part, il est certain que l'hypothèse de Reinach ne permet pas de comprendre comment une conduite gouvernée entièrement par l'utile aurait pu, à un certain moment, faire surgir pour les réaliser des valeurs de beauté. C'est pourquoi j'estime bien préférable d'admettre que l'homme, tandis qu'il s'efforçait de conquérir ses moyens de subsistance en dessinant des images jugées aptes à exercer une influence miraculeuse, cherchait simultanément et librement à révéler quelque chose de sa vie intérieure, à projeter dans le monde ambiant, pour la joie de ses yeux, le résultat d'une prise de conscience.

Certains auteurs, à l'attention desquels l'hétérogénéité de l'utile et du beau s'est fortement imposée, vont même jusqu'à opérer un renversement dans les termes du problème, tel que Reinach l'a présenté. Voici, par exemple, ce qu'écrit M. Breuil : « Si l'art pour l'art n'était pas né, l'art magique ou religieux n'aurait jamais existé ; seulement, si les idées magiques ou religieuses n'avaient permis d'insérer dans les plus graves préoccupations de la vie réelle l'art né pour lui-même, celui-ci, trop faiblement greffé sur les occupations essentielles de la vie quotidienne, aurait risqué de demeurer embryonnaire. »[1]

Quant à M. Lalo, il croit aussi que la relation signalée par Reinach entre l'art et les pratiques religieuses peut s'établir suivant un

[1] Cité par LAROUSSE : *L'art, des origines à nos jours*, fasc. I, p. 1.

double sens : « Tel sauvage danse, chante et se grime pour adorer une divinité ; mais qui affirmera qu'il n'adore jamais pour le plaisir de danser, de chanter et de se parer ? La religion existe pour l'art aussi bien que l'art pour la religion. Ce n'est pas le rite oral ou muscial qui fait naître la poésie ou la musique, c'est le goût inné des rythmes et des sons qui pousse les individus doués à satisfaire leur oreille musicale ou poétique par des rites appropriés. Malgré le proverbe, les larrons font beaucoup plus d'occasions que les occasions ne font de larrons. Chez le primitif, comme chez l'enfant, le geste pour le geste, le cri pour le cri sont les actes les plus spontanés. Les adaptations de cette spontanéité à des fins plus complexes peuvent fort bien être, au contraire, postérieures. »[1]

Quoi qu'il en soit, s'il est impossible de prouver que l'art s'est peu à peu dégagé d'une autre forme d'activité — magique ou religieuse — demeurée elle-même étrangère à la notion de beauté, on ne saurait plus le tenir pour une fonction seconde de l'esprit. On doit penser, au contraire, qu'il constitue un mode irréductible de vie spirituelle et que, de même qu'il existe une conscience morale, une conscience religieuse ou une conscience économique, il existe aussi une *conscience esthétique*, ayant ses exigences propres et s'actualisant d'une manière autonome. Les théories[2] qui mènent à envisager l'art comme une manifestation accessoire de la pensée, comme un épiphénomène mental, me paraissent confondre deux choses : d'une part, la faculté esthétique elle-même, et d'autre part les influences *anesthétiques* de toutes sortes qui s'exercent sans cesse sur elle. Nous venons de constater que, chez le primitif, l'activité esthétique reçoit presque toute la matière qu'elle informe des nécessités biologico-économiques. Comme il est essentiellement absorbé par le souci de se procurer de la nourriture en obtenant l'aide des génies et des esprits qui règlent la marche des événements, le primitif, lorsqu'il trace sur la pierre une image quelconque, ne peut, en effet, s'empêcher de traduire en elle ce souci perpétuel et lancinant. C'est pourquoi tout son art se trouve mis au service de l'utile, commandé par l'intérêt matériel. Mais encore une fois, si son activité esthétique se développe dans un sens utilitaire, il ne s'ensuit pas que cette activité et les tendances auxquelles elle obéit doivent être identifiées. La spécificité de la première apparaît justement en ceci que le primitif, pour atteindre son but pratique, *construit une image, place une forme destinée à la contemplation* entre son appétit et l'objet susceptible de le satisfaire. L'animal, lui, ne

[1] *L'expression de la vie dans l'art*, p. 223.

[2] Je ne pense pas seulement ici à la théorie de Reinach et des préhistoriens, mais à d'autres, comme celles de Spencer ou de Freud, qui sont bâties d'après un principe analogue.

procède pas de la sorte. Dès qu'il est tiraillé par la faim, il se précipite sur sa proie, sans songer à en dessiner au préalable les traits sur la roche. Sa réaction au besoin qu'il éprouve est directe, immédiate, et n'accomplit pas cette espèce de détour intérieur qui, chez l'homme, suscite la création d'un symbole expressif et donne lieu au phénomène appelé art.

Toute l'histoire ultérieure de l'art — bien que l'activité proprement esthétique y apparaisse sans doute plus indépendante — continue d'ailleurs à nous montrer que la matière dont l'artiste se saisit provient de ces influences anesthétiques exercées par les divers éléments que renferme le milieu naturel ou social : Durant la première phase de la Renaissance italienne, c'est dans une ambiance toute pénétrée par les dogmes chrétiens que les peintres composent leurs tableaux. Aussi n'est-il pas étonnant que la religion ait été pour eux la principale source d'inspiration. Comment les Giotto, les Simone Memmi, les Beato Angelico auraient-ils pu choisir des sujets autres que religieux, alors que leur âme était perpétuellement entraînée vers des régions mystiques par tous les élans spirituels jaillis du christianisme ? Il était naturel, ou plutôt nécessaire, que leur pouvoir créateur se révélât à propos et au travers de ces préoccupations ecclésiastiques, monacales, qui constituaient l'essentiel de leur vie intérieure. Cette subordination de l'activité esthétique à des aspirations religieuses, manifeste chez la plupart des grands représentants du Quattrocento, ne permet pas d'affirmer cependant que la foi dont ils étaient animés suffit à expliquer la genèse de leurs chefs-d'œuvre.

Beaucoup d'autres hommes, à la même époque, ont fait avec une profondeur égale l'expérience de l'univers chrétien. Et cela n'a pas eu pour conséquence de les rendre aptes à la création picturale, c'est-à-dire capables de transposer en images vibrantes les états de conscience par lesquels ils passaient. Leurs émotions et leurs pensées de croyants les plus ardentes ne sont restées en eux qu'un contenu esthétiquement inorganisé, parce que leur faculté de représentation plastique fut trop faible pour le dominer et en prendre une souveraine possession.

Considérons encore le XVIIe siècle français. L'influence de la cour y prévaut ; aussi les manières de sentir ou de raisonner, les usages, les mœurs reproduisent-ils l'aspect des rapports hiérarchiques établis entre ce centre absolu qu'est la personne du monarque et les diverses sphères où se meuvent les courtisans. La société est régie par le sentiment de l'honneur, par le souci de l'étiquette, et chacun s'applique à tenir son rang, à entrer dans le jeu souvent raffiné des conventions et des règles admises. Ce goût, écrit Taine, « a façonné toutes les œuvres d'art, la peinture sobre, élevée, sévère, du Poussin et de Lesueur, l'architecture grave, pompeuse, étudiée, de Mansard et de

Perrault, les jardins monarchiques et compassés de Le Nôtre. »[1] C'est la littérature qui en porte l'empreinte la plus visible : « Jamais, en France ni en Europe, on ne poussa si loin l'art de bien écrire. Vous savez que les plus grands écrivains français sont de cette époque, Bossuet, Pascal, La Fontaine, Molière, Corneille, Racine, La Rochefoucauld, madame de Sévigné, Boileau, La Bruyère, Bourdaloue. Ce n'était pas seulement les grands hommes qui écrivaient bien, c'était tout le monde : ...le bon style était alors dans l'air ; on le respirait sans y songer. »[2]

Il est inutile, je pense, de citer encore d'autres exemples. A tous les moments de l'histoire, on peut constater que, si l'activité esthétique s'oriente dans tel sens plutôt que dans tel autre, si les œuvres d'art ont un contenu et une signification qui les différencient de celles de la période antérieure ou future, cela tient à la perpétuelle intervention de facteurs anesthétiques dans la sphère du beau. L'analyse des cas individuels nous mènerait aussi à des conclusions analogues. De même que chaque siècle, en effet, voit régner sur lui certaines idées politiques, religieuses ou morales, certaines forces matérielles, affectives ou intellectuelles, dont la puissance s'affirme en tous les domaines où l'homme crée, de même chaque individu s'imprègne constamment, à son insu, de la substance fournie par le cercle social qui l'enveloppe. Et l'artiste, justement parce qu'il est très réceptif, parce qu'il aime à ouvrir son âme au flux multicolore du monde extérieur, résiste peut-être moins que les autres aux suggestions conscientes ou inconscientes qu'émet sans trêve son groupe. C'est pourquoi l'œuvre d'art, tandis qu'elle perpétue la vibration intime d'une sensibilité personnelle, condense en elle une foule d'éléments caractéristiques de l'ambiance, toujours stimulatrice à quelque égard, dans laquelle travaille son auteur. Et c'est aussi pourquoi la fameuse formule de « l'art pour l'art », examinée à la lumière des considérations précédentes, apparaît comme marquant une limite qui n'est certainement pas accessible.

Que signifie-t-elle, en effet, lorsqu'on essaye de la saisir jusque dans ses plus extrêmes conséquences ? Elle affirme que l'artiste qui veut être un pur artiste, qui veut se réaliser en tant que tel de la manière la plus exclusive, doit se soustraire à l'influence de tout ce qui ne relève point de l'art, ou mieux, doit se refuser à faire l'expérience des forces anesthétiques évoquées plus haut : les soucis matériels, les opinions politiques, les croyances religieuses, les préoccupations morales, les goûts physiques, bref l'énorme ensemble des choses qui, par elles-mêmes ne représentent aucunement la Beauté, il faudrait qu'il l'effaçât de son moi au profit des seules tendances esthétiques.

[1] *Philosophie de l'art*, I, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 90.

Est-il besoin de montrer que cette condition est irréalisable ? Personne ne peut en quelque sorte se dérober devant le réel ; chacun est envahi simultanément, qu'il le veuille ou non, par tous les modes de l'Etre. Il nous est impossible de nous confiner dans une sphère unique, d'adopter une attitude si absolue qu'elle impliquerait fatalement la renonciation à toutes les autres. Nous sommes, au contraire, obligés d'être à la fois homme d'action, philosophe, moraliste ou croyant, parce que la multiplicité des tâches que la vie nous impose détermine en nous une activité multiple elle aussi, d'où proviennent les différents plans de valeur sur lesquels nous nous réalisons. *L'artiste est donc soumis comme nous tous à la nécessité d'être homme, intégralement*, et ne saurait, tandis qu'il poursuit son but particulier, abandonner le reste des points de vue humains.

Allons pourtant jusqu'à recevoir l'hypothèse d'après laquelle cette possibilité ne lui serait pas fermée. Nous verrions alors surgir un obstacle encore plus infranchissable. Qu'arriverait-il donc ?

Si l'artiste réussissait à éviter réellement tout contact avec les innombrables éléments anesthétiques du monde, sous prétexte de n'obéir qu'aux exigences de l'art seul, *il se mettrait dans l'impossibilité de créer*, car les matériaux à l'aide desquels l'œuvre se construit lui feraient complètement défaut. C'est toujours au domaine de l'anesthétique, en effet, qu'est emprunté le contenu de l'œuvre d'art. Même quand l'artiste paraît agir de la façon la plus souveraine, quand il semble pour ainsi dire « cueillir » la forme belle comme le fruit miraculeux d'un effort esthétique absolument pur, il continue à puiser dans la masse indifférente des données de l'expérience ordinaire. Le poète n'aurait jamais de vers à ciseler, si, au spectacle des événements naturels ou humains, son âme demeurait impassible et ne moissonnait pas des gerbes d'impressions bienfaisantes ou douloureuses. Et le musicien qui se refuserait à entrer dans l'enchevêtrement bigarré du drame intérieur perdrait du même coup toute occasion de chanter. Or, cet apport indéfiniment renouvelé que l'artiste reçoit à la fois du dehors et du dedans ne possède par lui-même aucune valeur d'art. Il ne devient esthétique que dans la mesure où, sous l'empire d'une activité qui, de toutes parts, le pénètre et l'organise, il se mue en une trame vivante de mots imagés ou encore en un flux harmonique tour à tour exaltant et lassé.

Cela revient à dire que l'activité esthétique, n'étant rien d'autre qu'une certaine façon d'aborder et de saisir les choses, *a un caractère exclusivement formel*. Et par conséquent, si elle a un caractère exclusivement formel, il est clair qu'elle ne saurait tirer d'elle-même la matière sur laquelle elle se déploie.

On voit que cette formule «l'art pour l'art» doit être envisagée d'un point de vue relatif pour conserver une signification acceptable.

Car il est impossible à l'artiste de s'affirmer comme tel sans mettre en œuvre les ressources que lui offrent des sphères toutes différentes de la sphère proprement esthétique. Mais du fait même que l'art est lié d'une manière permanente à des tendances anesthétiques souvent assez fortes pour se le subordonner, on aurait tort de conclure qu'il ne possède pas d'existence propre, de principe autonome. Quand une idée morale ou politique apparaît dans une pièce de théâtre, elle conserve bien entendu son caractère moral ou politique. Mais elle reçoit en outre, du mode d'expression qui la révèle, une lumière imprévue : au lieu de la considérer seulement sous l'angle qu'adopte l'être soucieux d'accomplir son devoir ou de servir une cause, nous la saisissons de plus comme une forme dont la contemplation nous délecte, c'est-à-dire précisément *sub specie pulchritudinis*. Il faut donc bien admettre qu'un phénomène original et nouveau se produit ici, et qu'il est déterminé par une attitude spirituelle sans analogie avec celles d'où procèdent les actes dits bons ou les gestes efficaces.

Dans son ouvrage sur *L'art et la vie sociale*, M. Charles Lalo a défini justement la situation propre de l'art au sein du monde infiniment varié que crée la Société. « Comme tout organisme vivant, dit-il, c'est des milieux extérieurs que l'art tire sans conteste toute la substance de sa vie. Mais s'il y puise, ce n'est pas pour les mieux confondre avec lui ; c'est au contraire pour s'en rendre indépendant et pour vivre, par eux mais en dehors d'eux, dans le « milieu intérieur » qu'il s'est ainsi constitué, une vie presque toute spécifique » (p. 343).

Il est, certes, fort utile d'étudier les répercussions qu'a dans l'œuvre d'art le jeu prodigieusement complexe de tous les facteurs anesthétiques par lesquels l'artiste est influencé à chaque instant. Mais pour réaliser sa tâche la plus importante, l'esthéticien doit à mon sens se placer volontairement dans des conditions quelque peu artificielles. Il lui faut, en effet, dégager l'activité esthétique du vaste réseau d'activités étrangères qui l'enveloppe ordinairement, faire aussi complètement que possible le vide autour d'elle. Car il pourra beaucoup mieux apprécier ainsi le fonctionnement du subtil mécanisme intérieur qui, dans les âmes contemplatives, s'avère apte à transmuer en visions ineffables les chocs les plus brutaux de l'expérience. Et c'est par ce moyen aussi, qu'après avoir institué de fructueuses comparaisons entre le travail de l'artiste et l'effort de ceux qui poursuivent tout spécialement le Vrai ou le Bien, il contribuera le plus à tracer un tableau fidèle des forces solidaires à l'œuvre dans l'Esprit.